



María Verónica Basile

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

**“LA EXPERIMENTACIÓN
EN LAS PRÁCTICAS
ARTÍSTICAS DEL
PASADO RECIENTE:
UN ITINERARIO DE LA
DANZA CONTEMPORÁNEA
EN CÓRDOBA
(ARGENTINA, 1969 - 1975)”**

**EXPERIMENTATION IN THE ARTISTIC PRACTICES OF THE RECENT PAST.
AN ITINERARY TOWARDS CONTEMPORARY DANCE IN CÓRDOBA
(ARGENTINA, 1969 - 1975)**

Marcelo Gradassi en un ensayo con su compañía (Acervo personal) Gentileza Juan Canavesi

RESUMEN

El texto propone una exploración de las prácticas artísticas vinculadas a la danza contemporánea, tomando en consideración el análisis sobre las posibilidades de producción y renovación en un marco político restrictivo y de acuerdo a convenciones o prácticas dominantes dentro del campo artístico. Se reflexiona sobre los modos en que la danza fue experimentada y (auto) representada por los artistas; revisando la trayectoria e itinerarios personales y las apropiaciones, negociaciones o diálogos entre objetos materiales y simbólicos que circulaban en el contexto local y que eran accesibles a través de entidades culturales extranjeras o producto de los viajes de los artistas. De esta manera, son analizados los modos en que las prácticas artísticas locales formaban parte de un entramado transnacional. Puede reconocerse una irrupción de la danza contemporánea frente a ciertas tradiciones, desarrollándose en una primera instancia por fuera de las esferas oficiales. El análisis se articula principalmente a partir de la trayectoria de un bailarín local adscrito netamente a la práctica dancística contemporánea y de carácter independiente. En términos metodológicos, se priorizó una perspectiva biográfica y un corpus conformado por fuentes escritas documentales y periodísticas, fuentes orales, además de materiales diversos contenidos en los acervos personales de bailarines locales.

PALABRAS CLAVE

Pasado Reciente, Historia cultural, Danza contemporánea, Prácticas artísticas, Experimentación

ABSTRACT

In a historical context signed by institutional breakdowns, this article proposed to explore artistic practices linked to local contemporary and independent dance. Local contemporary dance emerge to dispute some traditional practices and it develops first outside official spheres. The article focus on the possibilities of production and renewal in a restricted political context and according to prevailing conventions or practices within the artistic field. It reflects on the ways in which dance was experienced and (self) represented by the artists; reviewing the trajectories, personal itineraries and the appropriations, negotiations or dialogues between material and symbolic objects circulating (accessible through foreign cultural entities located in the city or as a result of the artists' travels). Also, review ways in which local artistic practices were part of a transnational network. The analysis articulates the trajectory of a local contemporary dancer strongly attached to independent practice. In methodological terms, it follows a biographical perspective and a corpus formed by documentary and journalistic written sources, oral sources, as well as diverse materials contained in the personal collections of local dancers.

KEYWORDS

Recent Past, Cultural History, Contemporary Dance, Artistic Practices, Experimentation.

LA EXPERIMENTACIÓN EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DEL PASADO RECIENTE. UN ITINERARIO DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN CÓRDOBA (ARGENTINA, 1969 - 1975)

María Verónica Basile
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se intentan reconstruir algunos "hilos" (cf. Ginzburg, 2010) de una trama cultural que formó parte de singulares procesos artísticos entre las décadas de 1960 y 1970. Se propone explorar las prácticas artísticas vinculadas a la danza contemporánea e independiente en Córdoba en un contexto marcado por quiebres institucionales hasta alcanzada la recuperación democrática en la Argentina, en los primeros años ochenta. Se reconoce su irrupción frente a ciertas tradiciones en el campo de la danza y su desarrollo en un primer momento por fuera de las esferas oficiales. Algunos de los objetivos giran en torno del análisis sobre las posibilidades de producción y renovación de la danza frente a un contexto político restrictivo y de acuerdo a convenciones o prácticas dominantes del campo artístico. Se reflexiona sobre los modos en que la danza fue experimentada y (auto) representada por los artistas en Córdoba; revisando las trayectorias e itinerarios personales y las apropiaciones, negociaciones o diálogos entre objetos materiales y simbólicos que circulaban (accesibles a través de entidades culturales extranjeras radicadas en la ciudad o adquiridos por los propios artistas en sus viajes). Se contemplan además los modos en que las prácticas artísticas locales formaban parte de un entramado transnacional. Para ello, desde una perspectiva biográfica se toma como punto de partida el itinerario formativo del bailarín contemporáneo Marcelo Gradassi y su actuación e inserción en el campo cultural independiente en el ámbito local. Con un corpus conformado por fuentes escritas periodísticas y fuentes orales, se propone además reflexionar metodológicamente sobre el uso de acervos personales, las posibilidades y limitaciones que presentan para la producción de conocimiento en el campo de la historia cultural.¹ Estos fondos son

el resultado de la conservación de materiales y documentos en diferentes soportes que una persona ha ido generando, recibiendo, seleccionado en virtud de sus actividades, trayectoria artística o profesional, como así también producto de sus relaciones sociales, entre otras motivaciones de conservación, a lo largo de su vida o durante un período en particular. En el marco de la renovación historiográfica y en relación a un enfoque transdisciplinar, una de las potencialidades que este tipo de archivos ofrece, consiste en propiciar un acercamiento a los sujetos y sus prácticas, y a los significados en torno de ellas.

Como resultado de los materiales obtenidos y revisados del acervo personal de Marcelo Gradassi es posible demarcar dos grandes momentos de su trayectoria: la etapa formativa del bailarín entre fines de los años '60 y principios de los '70; posteriormente su faceta como director, coreógrafo y productor cultural entre los años '80 y '90. Sin embargo, para un análisis en profundidad, y en línea con el devenir nacional podrían establecerse otros tres recortes temporales:

El primero de 1969 a 1975, en términos macro puede situarse en un contexto nacional marcado por la alternancia de gobiernos autoritarios y democráticos y convulsionado en particular en el ámbito local por el estallido político y social conocido popularmente como "Cordobazo". A nivel micro, en relación a la danza moderna y contemporánea, la escena porteña estaba imbuida por las experiencias del Instituto Di Tella (en adelante ITDT) y el surgimiento del ballet del Teatro San Martín (en adelante BCTSM) y su gira por el continente europeo. En la biografía del bailarín Gradassi, contiene la etapa de formación y sus primeras prácticas artísticas ligadas a las artes visuales, el teatro y la danza.

Un segundo momento, entre 1976 – 1983, esta signado por el régimen autoritario del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”. En relación a la danza moderna y contemporánea, tras una experiencia previa, se consolida la propuesta institucional del BCTSM. En el plano local, emergen las primeras experiencias independientes bajo la figura de Norma Raimondi con la creación del “Centro de Estudios de la Danza y la Expresión Corporal” (en adelante CEDEC) y su “Ballet Contemporáneo Ciudad de Córdoba”, las presentaciones de los hermanos Hakimian, el surgimiento del Grupo de Danza “Anaconda” a cargo de Emilia Montagnoli, la realización en 1982 del I Encuentro de danza de Córdoba, entre otros. Asimismo, la selección en el año 1979 por el coreógrafo Maurice Bejart de Cristina Gómez Comini, otra referente de la danza contemporánea local, para realizar su perfeccionamiento en Mudra (Bruselas). Para Gradassi, será su regreso a la Argentina tras una estancia de formación en Inglaterra y la apertura de su “Centro de Instrumentación de la Danza y el Movimiento” (en adelante CIDAM), iniciando así su rol como formador y coreógrafo.

El tercer momento entre 1983 – 1999, abarca la recuperación y consolidación democrática. La danza moderna y contemporánea se expande en cantidad de ejecutantes, pero también por un incremento de los viajes internacionales de figuras individuales y de los principales grupos de danza contemporánea. En el plano local, puede reconocerse la presencia de la danza en los Encuentros Nacionales de Teatro y en los Festivales Latinoamericanos de Teatro, la creación en el ámbito universitario del “Taller Ballet Contemporáneo” bajo la dirección de Norma Raimondi, el surgimiento de compañías independientes como la Pequeña Compañía de Danza Contemporánea (entre los años 1987- 1997 a cargo de E. Montagnoli) y Danza Viva (desde 1992 bajo la dirección de C. Gómez Comini). Por un breve período, a partir del año 1997 y producto de una renovación curricular, el programa de formación provincial pasó a llamarse “Seminario Integral de Danzas” e incluyó en el plan de estudios clases vinculadas a la técnica contemporánea, la música y la expresión teatral.² En el itinerario de Gradassi, es el momento de conformación de la compañía MG, la consolidación de su espacio independiente con la creación de las Bienales de Arte CIDAM que convocan a la realización de un conjunto de experiencias

artísticas transdisciplinarias.

En las siguientes líneas, dados los límites de extensión para este artículo, se indaga y profundiza sobre el primer momento entre las décadas del '70 y '80. Si bien, se plantea un recorrido desde la perspectiva biográfica del bailarín y coreógrafo cordobés Marcelo Gradassi, se propone dar cuenta de una realidad más amplia, ligada al campo artístico de la danza moderna y contemporánea en particular de Córdoba y en general de la Argentina. Considerando en este derrotero los puntos que problematizan cuestiones de acceso y posibilidades en la formación de los jóvenes bailarines, los modos de producción artística, el surgimiento de grupos o compañías independientes y de espacios o eventos que contengan las prácticas contemporáneas de la danza escénica.

BREVES ANTECEDENTES DE LA DANZA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA EN CÓRDOBA Y LA ARGENTINA

No se pretende una descripción exhaustiva de la historia de la danza moderna y contemporánea sino trazar algunos hitos – “nudos” vinculados a su desarrollo. Si bien, se reconoce el surgimiento de la danza moderna a fines de la década veinte en Alemania y Estados Unidos, en la Argentina emerge con la radicación de bailarines extranjeros a partir de los años '40. Serán los formadores de la llamada “primera generación” de bailarines modernos y contemporáneos argentinos. Con anterioridad, la danza moderna sólo había aparecido en visitas esporádicas de bailarines como Loïe Fuller (en el Teatro Argentino de la ciudad de Córdoba, 1904)³ e Isadora Duncan (en el Teatro Colón, 1916). Asimismo, hacía finales los '30, Alexander y Clothilde Sakharoff, fundan una compañía y dictan clases.⁴ Adda Hünicken, precursora de la danza moderna en Córdoba, mencionaba en una entrevista periodística haberlos visto de niña y quedar impactada por el “misterio de la danza” y fascinada ante “el misticismo y la plasticidad de lo que pasaba sobre el escenario”.⁵ En esa época, con 14 años, llega desde Alemania Renate Schottelius, quien se inicia en la Ópera de Berlín y continúa su formación en Argentina, convirtiéndose en una de las referentes de la danza moderna y contemporánea. Desde allí también vendrán, Margarita Wallmann quien

a su vez convocó a Otto Werberg con antecedentes en la Ópera de Viena y a Francisco Pinter. Todos ellos contribuirán a la tradición de la danza de expresión (*Ausdruckstanz*), corriente proveniente de Rudolf von Laban (1879-1958) y Mary Wigman (1886- 1973).⁶ Arriban también a Latinoamérica los Ballets Jooss. Sin embargo, de acuerdo a Isse Moyano y Cadús, la historia sistemática de la danza moderna en la Argentina está marcada por la llegada en 1941 a Buenos Aires de la coreógrafa estadounidense Miriam Winslow (1909-1988).⁷ Creadora del “ballet” que llevaba su nombre, el cual fue integrado por aquellos reconocidos luego como la primera generación de la danza moderna en la Argentina. Por primera vez, se surge un grupo profesional de danza moderna, es decir en el que los bailarines reciben un sueldo pudiendo dedicarse plenamente a la danza (Isse Moyano (2007). Algunos de ellos, continuarán su formación en el exterior y serán luego formadores y coreógrafos llegando a constituir sus propias compañías. Otra gran referente, será la alemana Dore Hoyer. Inscrita en la “danza de expresión”, se presenta en diversas ocasiones en la Argentina hasta ser contratada para dictar cursos a bailarines y a actores. Su influencia llegará a Córdoba a través de la mencionada Adda Hünicken, quien además estudió con la mencionada Winslow y con una de sus sucesoras: Ana Itelman. La bailarina cordobesa considerada pionera de la danza moderna en el contexto local, será profesora del propio Marcelo Gradassi y de un grupo heterogéneo de bailarines, provenientes de la danza clásica, la expresión corporal, la educación física y la danza folklórica, entre los que puede mencionarse a Marta Huerta, los hermanos Ángel y María Rosa Hakimian, José Salas, Roberto Amaya, Mariel Lobato, entre otros.⁸ Son estos bailarines quienes a fines de los años '70 y principios de los '80 componen la escena cordobesa de la danza moderna y contemporánea. Esta se completa además, con la presencia del grupo Anaconda bajo la dirección de Emilia Montagnoli y el Ballet universitario creado por Norma Raimondi.

Existe cierto consenso en señalar a la década del '60, como un punto de inflexión a partir del cual es posible hablar de Danza Contemporánea, con el surgimiento de nuevos modos de producción y recepción. En términos empíricos, en la Argentina, se observa en la emergencia del ITDT con sus propuestas experimentales de carácter vanguardista y en la inauguración del Teatro municipal San Martín

en la ciudad de Buenos Aires, sede del ciclo Amigos de la Danza y de la primera compañía oficial de danza contemporánea. En estos espacios se alojan prácticas de exploración junto a otras expresiones que a la par de la aparición de estudios particulares de formación y de grupos independientes, pondrán en evidencia la búsqueda de nuevos lenguajes coreográficos.

Entre las experiencias del mencionado centro vanguardista, pueden hallarse las presentaciones de Oscar Araiz, las propuestas de improvisación de Danza ya de Susana Zimmerman o las actuaciones de Iris Scaccheri. No obstante, Ana Kamien, Marilú Marini y Graciela Martínez son reconocidas como quienes mejor representaban el espíritu y la estética promocionada desde el Instituto. Si bien en el caso porteño no contó con colaboraciones de los integrantes del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) y los bailarines del ITDT⁹, en Córdoba el músico Oscar Bazán, uno de sus becarios entre los años 1963 y 1964, fue uno de los principales compositores de las piezas coreográficas de diferentes bailarines y quien además trabajó con artistas visuales y teatrales locales. Pueden identificarse múltiples experiencias entre bailarines y coreógrafos, artistas plásticos y fotógrafos como así también colaboraciones con el mundo del teatro. Por su parte, Nusenovich (2013) observa que es en la danza, el teatro y el mundo académico donde se produjeron las primeras búsquedas de fusión entre las artes en Córdoba.

A lo largo de las décadas del sesenta y setenta, puede vislumbrarse el surgimiento de nuevas formas de producción artística. En general, predominaba una búsqueda de ruptura con lo tradicional y determinadas convenciones no sólo en el mundo de las artes sino también culturales. Dominaban la escena, las propuestas de experimentación y vanguardia. Sin embargo, deben distinguirse estos movimientos, entendiendo al “experimentalismo” como una forma innovadora dentro de los límites del arte, mientras que la vanguardia se caracteriza por su decisión provocadora de ofender radicalmente a las instituciones y las convenciones (Eco en Longoni y Davis, 2009, p. 9). Si bien, desde fines de los '70, con mayor fuerza a partir de los años 90, proliferaron las experiencias en danza – teatro y la incorporación de nuevas técnicas, en gran medida, como resultado de los viajes de los bailarines locales a otros centros geográficos.

INICIOS EN LA FORMACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN: DANZA Y TEATRO (1969-1972)

Marcelo Gradassi comienza su acercamiento a la danza en 1968, cuando tenía 17 años. Continuará luego con sus búsquedas en Buenos Aires e Inglaterra. En sus registros, no se identifica en esa etapa inicial la asistencia a entidades oficiales ni formación en el denominado ballet clásico, como por ejemplo podría haber sido el Seminario Provincial de Danzas en Córdoba. Su entrenamiento provendrá mayoritariamente de las clases con maestras reconocidas en ese período como Adda Hünicken y Nenufar Fleitas. Esta última, identificada por su preparación en barre á terre, mientras que Hünicken era considerada “exponente de un estilo expresionista cuya producción artística se desarrolló en el contexto cultural de una sociedad profundamente conservadora”, subraya Viviana Fernández (2010, p. 22).

Por fuera de la danza, realizó estudios de la lengua inglesa que lo inclinan laboralmente hacia la enseñanza de la lengua extranjera (en aquellos años no era necesaria la titulación universitaria).¹⁰ De esos vínculos surge su acercamiento al teatro experimental con Laila Nicola, también profesora de inglés.¹¹ Los docentes que allí trabajaban, junto a un estudiante de arquitectura, otro de letras, en su mayoría con conocimiento del idioma anglosajón pero sin formación teatral, conformaban el grupo que por un tiempo funcionó en el centro de vinculación extranjera (IICANA). Luego de desvincularse de la entidad comienza a aparecer como “Teatro Experimental. Teatro Vivo”. Del acervo personal, hay registro de su participación en dos obras grupales: Umff (1969, auditorio Kennedy, sede del Instituto argentino-estadounidense) y ¿El fin del mundo? (1972, Teatro Córdoba). En relación a la primera, se trató de una creación colectiva, basada en textos de poetas y dramaturgos como Jack Kerouac, Harold Pinter, Lawrence Ferlinghetti, Gertrude Stein, entre otros. La puesta, durante el mes de noviembre, pos Cordobazo, tuvo lugar en el momento que también se estaba llevando a cabo el III Festival Nacional de Teatro de la Argentina. En el marco de esas actividades, había sido convocado el Grupo Lobo, vinculado al ITDT, pero que por problemas burocráticos quedó fuera de la grilla oficial y debió presentarse – de acuerdo a la prensa local – en el “reducto de Bestiario”.¹² Los integrantes del centro vanguardista asistieron a ver la obra del

grupo dirigido por Laila Nicola. Una de las entrevistadas, relata:

(...) de repente una de las noches que íbamos a actuar nos dijeron: viene gente del Di Tella, están todos sentados ahí, casi morimos y después se quedaron e hicieron buenas críticas, porque hacíamos con movimientos también, por supuesto era la época que salíamos todos enfundados en negro, era más que todo el movimiento y el recitado (...) con música que en ese entonces era vanguardia.¹³

A lo que agregaba, involucraba música instrumental y suponía un entrenamiento físico fuerte, “gimnástico” de una hora y media, pasando luego a la parte oral, la lectura de textos. Respecto del título y el modo de producción, Nicola – quien además de dirigir, actuaba – manifestaba era: “una especie de fastidio. Fue una creación colectiva en cuanto al hecho de que todo el mundo participaba en lo que se debía hacer. Nos autodirigíamos. Pero los textos los elegía yo.” (Flores, Moll & Pinus, 1996 p.73). Asimismo, desarrollaba:

Yo trabajo con principiantes. (...) Y empiezo a formar[los]. Primero, a darle una cultura teatral. Después, entrenarlos en impostación de voz, movimientos y creatividad física. (...) Generalmente, todos sabían hablar inglés. Después empecé a hacer teatro en castellano. Porque trabajábamos para un máximo de 5 o 6 noches porque el público se acababa. (...) teníamos un éxito muy grande: noches de 300 a 400 espectadores (Ibíd. p.71)

Susceptible de problematización, es el hecho de que en el mismo programa y el periódico anuncien la obra como un “happening”. Ni en las crónicas ni en los relatos de los testimonios pareciera aproximarse estrictamente a este arte de acción, tampoco sugerían que hayan involucrado al público. Sin embargo, es posible de ser leído en clave con la renovación vigente en las formas de producción y la búsqueda de ruptura con lo tradicional y las convenciones artísticas y culturales. Definido como teatro experimental, en los términos de la directora del grupo: “porque experimentaba con gente que era enteramente lego en el asunto y con obras que acá no se habían dado todavía.” Por otra parte, recordaba que

en los años '60: "se produjo una eclosión de teatros experimentales (...) Casi todos trataban de trabajar con el teatro nuevo, el teatro de vanguardia. Experimentando con las palabras o con las formas. Distintas maneras de llegar al público, o de agredirlo con la intención de despertarlo." (óp. Cit. p.72).

Diferentes testimonios refieren a la Córdoba de esos años envuelta en un clima de efervescencia no sólo político-social sino también artístico - cultural. Unos años antes, tuvieron lugar las Bienales Americanas de Arte y las Primeras Jornadas de Música Experimental¹⁴ es el período de la cultura cineclubista y la creación de elencos teatrales oficiales e independientes. Es considerada como la etapa profesional del teatro, con la emergencia de ofertas de formación tanto en el ámbito provincial como universitario (tales como el Departamento de Artes Escénicas en la UNC y el Seminario de Arte Dramático a nivel provincial). En este período prevalece la creación colectiva.

En el año 1972, de acuerdo al diario local: "después de una larga e involuntaria pausa para con su quehacer teatral (desaparición del Teatro de "IICANA.", un viaje de estudios a Inglaterra), Laila Nicola reinicia sus tareas en nuestro medio". ¿El fin del mundo!? es puesta en escena en el Teatro Córdoba (localizado en la zona céntrica)¹⁵. Era definida como una creación colectiva que lindaba entre el teatro y la danza y en la que destacaban las actuaciones de Laila Nicola (teatro) y Marcelo Gradassi (danza).¹⁶ Por otra parte, el matutino reseñaba:

(...) esta nueva experiencia colectiva del teatro cordobés narra las vicisitudes de los últimos, sobrevivientes de la destrucción atómica universal. Estos singulares personajes —denominados "metrognomos"— reviven para sí mismo y para los espectadores que participan de su experiencia, las diversas alternativas que condujeron a la humanidad a su exterminio total (...) en la total deshumanización del ser humano, encontramos los más peligrosos gérmenes para la destrucción de la especie. (...). A través de la práctica de otros juegos enmarcados dentro de un ritual pasatista y terapéutico para, sus protagonistas, los metrognomos, sus actitudes se acercan a la presentación de una problemática claramente identificada con la de nuestros tiempos, y peligrosamente cercana a la hecatombe que convirtió a los últimos "humanos" en "metrognomos". El sexo, la frustración, la promiscuidad, las drogas y la locura,

se transforman en los símbolos que golpean la frágil memoria de los ocupantes de los refugios subterráneos (Ibídem).

Otra gacetilla observaba:

claro que las posibilidades de un funesto fin del mundo, acordé al planteamiento escénico del Grupo Experimental "Teatro Vivo", revisten todas las características de un agudo llamado de atención a efectos de que tal desastre no suceda. Como contrapartida, sus protagonistas ofrecen la alternativa de un auténtico retorno hacia la vida pastoral.¹⁷

De acuerdo a una entrevista de 1984, esta sería la última puesta que la directora hiciera en castellano.¹⁸ Allí se menciona además que realizó un audiovisual en el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa" sobre la historia de las baladas de la Edad Media en Inglaterra. Según Nicola tenía mucho "del teatro de vanguardia, de improvisados maravillosos, de gente que amaba la actuación". Agrega que se trataba de textos y danzas medievales compaginados con diapositivas. "Porque yo creo que el teatro se tiene que valer de todos los elementos existentes", afirmaba. (Pinus, Flores y Moll, 1996 p. 74). En el ámbito teatral, ese año el grupo del Goethe Institut Córdoba presentó "Woyzeck" de G. Büchner y "El Grito". Esta última titulada por el diario como una "nueva experiencia", mientras sus integrantes la denominaron "Ejercicio Nº 1". Allí involucraron sus propias vivencias a partir de procesos de retrospectiva y técnicas psicoanalíticas.¹⁹ Por otra parte, el L.T.L. llevo a cabo "Contratanto", calificada de acuerdo a Musitano (25017) como teatro documental y político. Se señalaba que era el resultado de un incremento de la actividad política del grupo, que se acercó al ámbito gremial de los trabajadores docentes. Para la autora, esa articulación modificó la producción, llevando la investigación/creación colectiva hacia otros espacios y problemáticas. De acuerdo a Musitano (2017), "tanto el teatro universitario como el independiente que conformó ese nuevo teatro cordobés, se caracterizó por unir una mirada crítica sobre la realidad y la política, sumando el humor y las innovaciones, mediante obras que situaban a los espectadores frente a sus problemas, abiertas a lo regional latinoamericano, y a la vida política de aquellos años setenta." Comienzan

a vislumbrarse otras prácticas y problemáticas en el contexto sociopolítico pero también en el artístico-cultural.²⁰

FORMACIÓN EN EL EXTERIOR. LA BÚSQUEDA DE OTROS HORIZONTES (1973 -1976)

La exploración artística del bailarín, no se circunscribió sólo al teatro y la danza. De acuerdo a su amiga y colega, el primer acercamiento había sido a la pintura. Si bien pareciera que no continuó con las artes plásticas, puede reconocerse que esta afición estará presente tanto en sus composiciones coreográficas como en las actividades que impulsará desde su centro independiente. En relación a los estudios de danza, en una nota periodística, Gradassi relataba “cuando sentí que mi vocabulario expresivo estaba excesivamente limitado, busqué otros horizontes”. El primero de ellos, fue Buenos Aires en donde: “conocí cosas muy extrañas, como el método Fedora Aberastury de desarrollo de los músculos internos”.²¹ Más cercano al tiempo presente, Marcelo Comandú, explica que esta técnica:

(...) trabaja específicamente con el objetivo de deshacer las organizaciones fijas del cuerpo, deshacer para dejar emerger otro cuerpo debajo del cuerpo. Pautas para deshacer el gesto estereotipado del rostro, deshacer bloqueos en las conexiones entre espacio interior y espacio exterior o deshacer fijaciones articulares, es decir, deshacer modos de representación que hacen al cuerpo reproducir construcciones fijas de organización para la vida y para la escena, habilitan al practicante a un re-posicionamiento de su corporeidad. (...) En este sistema, el pensamiento se corporiza (...) (Comandú, 2012 p. 567)

En 1974, a los 23 años, decide dedicarse de lleno a la formación en danza. Cuentan sus allegados que como resultado de sus consultas a revistas extranjeras disponibles en la biblioteca del IICANA., se aproxima a las escuelas de danza de Londres, toma contacto con ellas por correo postal y aplica a una beca. Cruza el atlántico y realiza una estancia de perfeccionamiento en la ciudad de Londres, uno de los epicentros de la danza. Allí asistirá al London School of Contemporary Dance, considerada una de las principales instituciones del Reino Unido para la formación y educación de artistas en la técnica contemporánea. Reconocida

además, por tratarse de una especie de filial de los centros de Marta Graham. De acuerdo a la memoria institucional, desde el principio la bailarina estadounidense se desempeñó como asesora artística y la escuela fue el único lugar de Europa autorizado para enseñar su técnica.²² En relación a Argentina, fue sede para la presentación del BCTSM en 1969, cuando el grupo se encontraba de gira por Europa, producto de la invitación a la 6ta Bienal de Arte Contemporáneo y Experimental de París.²³ El diario local cronicó este hecho, señalándolo como:

(...) un éxito, una revelación. Interminables ovaciones han saludado al director Oscar Araiz y su compañía al final del espectáculo de hora y media que han dado (...) en el club de ballet más moderno y de más exigente criterio profesional de la capital: The Place. (...) además de expresar con sumo arte y valor el sentir moderno, ofrece una síntesis de elementos hondamente latinoamericanos, sean éstos musicales, plásticos o aún filosóficos.²⁴

Además de las revistas extranjeras, este tipo de noticias contribuían quizás a la elección del lugar para perfeccionarse. Debe recordarse que ese mes y año, Gradassi compartía las páginas en el matutino por su presentación en Umff. Volviendo la escuela londinense, de acuerdo a la biografía de Iris Scacchieri, en 1973 creó el grupo Anti-dance para debutar con la obra Alexanderfest y Susana Tambutti también lo indica como el lugar en donde tomo clases.

Al llegar a Inglaterra, el bailarín cordobés, se enteró que había una audición para formar parte de la compañía London Dance Theater Group²⁵, dirigido por Lilian Harmel Rubinstein (1908-1982). La bailarina, nacida en Inglaterra, cuya su infancia la transcurrió en Alejandría (Egipto), en donde comenzó a bailar, siendo luego entrenada en ballet clásico de Viena. Posteriormente estudia coreografía con Kurt Jooss y expresionismo alemán con Mary Wigman. De acuerdo a su hija “fue una de las pocas personas que trajo este tipo de baile al U.K. [Reino Unido] (...) Tenía una carrera prometedora en Viena como bailarina solista, pero todo esto llegó a su fin cuando tenía treinta años. (...) [a partir de entonces] se dedicó a enseñar a niños y adultos, no profesionales”²⁶

Gradassi asiste a la audición e ingresa a la

compañía.²⁷ En el primer semestre de 1975 se presentó como bailarín solista en Dance Designs to Words and Sounds en el Cockpit Theater y como director de escena en Kaleidoscope en el Hampstead Theater. Durante su estadía en Inglaterra, se perfeccionó además en la Andrew Hardie School, encontrándose allí con distintas tendencias del campo de la danza. De acuerdo al relato de su amiga:

(...) no hablo muy bien de su experiencia en Inglaterra, en el sentido de cómo estaba la danza, comparado con la Argentina. El siempre fue bastante crítico de la cultura europea, porque tuvo oportunidad de viajar mucho, vino diciendo que no había creatividad e imaginación, que era como que estaban muerta la cultura era europea, que a mí me pareció muy lapidario (...) él decía que en América Latina estaba la creatividad e imaginación (Óp. Cit.).

Esta observación pueda ser ratificada en una entrevista que le hicieran, en la que señalaba: "Después de un tiempo en Buenos Aires, me largué a Londres en búsqueda de un método que pudiese satisfacer mis necesidades. Pero fue imposible encontrarlo."²⁸ De acuerdo al diario:

(...) en Inglaterra pudo observar como ciertas escuelas como la London School empiezan su período de caída por haber utilizado un método que elaborara Marta Graham en Estados Unidos. El método como tal es bueno, pero ha llegado a un punto que no crece más y los ejercicios y pasos son ahora siempre los mismos. Las obras que se producen son siempre parecidas, hasta los títulos de las mismas son parecidos (Ibídem).

La producción artística muchas veces es el resultado de las vivencias experimentadas en los viajes. Las traslaciones geográficas han marcado y son consideradas un elemento significativo en la formación del artista y su producción. Por otra parte, es posible leerse cierta acción que se aproxima a la antropofagia.²⁹ En términos de Cippolini (2003, p.14) sugiere una deglución, un combate, una asimilación. Supone una "relación dialógica y dialéctica con lo universal...la devoración del legado... no desde la perspectiva sumisa (catequesis) sino una transculturación, transvaloración".³⁰ En relación a este proceso, se transcribe otro

extracto de la entrevista arriba mencionada:

Después de haber estudiado en los centros más interesantes de Londres y de haber participado en el London Dance Theatre Group (donde comenzó como bailarín grupal para luego llegar a ser solista y director de escena (...), decidió que una etapa importante de su carrera estaba terminando, la etapa de la absorción. Le tocaba, entonces, la función de elaborar todo ese material que había asimilado y debía brindárselo a otros. Fue entonces que decidió volver a un medio virgen porque piensa que puede ser un manantial para el arte del futuro. El CIDAM crece día a día ante su asombro. Es que la gente se está "despertando". He observado últimamente la preocupación que la gente tiene por las tareas creativas y también por el mantenimiento de su cuerpo. Su sueño es poder establecer una escuela privada modelo en el país que cuente con un teatro y una compañía profesional permanente "y estoy seguro que algún día vamos a llegar".

A la edad de 25 años, inicia esta nueva etapa como formador y productor a partir de la creación del CIDAM. Allí desarrolla gran parte de sus propuestas coreográficas y el centro se consolida como espacio independiente, desde el cual organiza siete ediciones de las Bienales de Arte, que involucrarán a las artes visuales - con especial atención en el grabado -, la danza pero también la música contemporánea, el teatro y la poesía.

CONCLUSIONES

Como todo intento de síntesis, supone decisiones y recortes, quedaron afuera múltiples experiencias e hitos del derrotero de la danza moderna y contemporánea cordobesa y argentina. Asimismo, al tratarse principalmente de una reconstrucción fundamentalmente histórica, no se profundizó en relación al contenido y las cuestiones estéticas o poéticas de las obras. A los fines de arribar algunas conclusiones, se recuperan y destacan algunas cuestiones sobre las posibilidades de formación de los jóvenes bailarines, sobre los modos producción, el surgimiento de grupos o compañías independientes y de espacios o actividades que contenían a la danza.

En términos temporales, pese a la alternancia de gobiernos autoritarios y democráticos, de contracción y apertura, serán los años de

experimentación durante los cuales la danza no quedara fuera. El hecho de marcar algunos nudos empíricos y poner en diálogo con otras obras, tuvieron por objeto evidenciar que algunas prácticas de la danza moderna y contemporánea en Córdoba no estuvieron exentas, sino que formaron parte o derivaron de la renovación en los modos de producción y de la recepción artística de los años sesenta y setenta.

En relación a la formación en danza moderna y contemporánea, prevalece la dimensión informal, no institucionalizada. Los jóvenes tomaban clases de diversas técnicas y con diferentes profesores, predominantemente en ámbitos particulares, con excepciones de algunos pocos centros que brindaban un programa específico en este género. Las posibilidades en Córdoba eran escasas casi inexistentes, obligando a quienes estaban interesados en esas técnicas trasladarse a Buenos Aires o al exterior. Será luego, en los años ochenta que la oferta se amplíe, no sólo por la apertura de algunos centros específicos – incluido el CEDEC y el CIDAM-, sino también por los seminarios y las obras de referentes del género que tendrán lugar en el ámbito local junto a la presentación de algunos grupos extranjeros. Sobre el caso particular de Gradassi, pueden reconocerse en su formación las influencias de la técnica Graham (que aprendió en la escuela londinense de danza contemporánea), del expresionismo alemán de Wigman por su participación en el London Dance Theatre Group bajo la dirección de Lilian Harmel. Probablemente también por sus clases con Adda Hünicken, quien se formó con D. Hoyer. Por otra parte, se reconoce el método de Fedora Aberastury adquirido en Buenos Aires. Desde una mirada integral, el bailarín incorporó aportes de las artes plásticas, técnicas del teatro experimental y prácticas de creación colectiva bajo la dirección de Laila Nicola. Todos estos elementos confluirán en la estructuración de su etapa como formador.

El carácter colectivo, en términos de modos de producción, será algo propio del período, en particular respecto de las prácticas teatrales, pero también algo puede vislumbrarse en la danza contemporánea. En términos discursivos, a priori, algunas de las experiencias de danza contemporánea toman la denominación de “ballet” mayormente asociada a lo “clásico”, sin embargo, en esos años no será objeto de problematización, sino el resultado de cier-

tas convenciones o decisiones de los propios grupos a los fines operativos. En relación a las obras, predomina el hecho de que no se tratan de reposiciones sino de obras propias y de creación grupal. En cuanto al contenido, en su mayoría buscaban situar a los espectadores frente a problemas propios de la condición humana como una mirada crítica de la realidad social y política de aquellos años. Pese a no tener registro audiovisual de las obras, a priori podría pensarse que en esencia no podrían ser calificadas como happenings, sino que esta definición parecía ser más el resultado de una imposición proveniente de los medios o de un vocabulario o búsqueda propia de la época. En particular, las obras de las que formó parte Gradassi, si bien estuvieron ligadas al teatro, contenían prácticas que reposaban en el cuerpo y el movimiento. Del mismo modo, en esos años puede reconocerse algunos bailarines y coreógrafos colaborando con los elencos teatrales emergentes. A fines de los setenta y ochenta se intensifica la actividad específica de la danza en escena moderna y contemporánea.

El carácter translocal, otro punto sobre el cual se trató de dar cuenta, puede reconocerse en las apropiaciones, negociaciones o diálogos entre objetos materiales y simbólicos que no sólo circulaban y eran accesibles, en gran medida, a través de entidades culturales extranjeras radicadas en la ciudad sino fundamentalmente aquellos adquiridos por los propios artistas en sus viajes. Más allá de lo mencionado sobre la formación, que demandaba trasladarse a otros centros, había también una mirada o un reconocimiento de lo local, autóctono. En términos de una (auto) representación o percepción de los artistas respecto de sus prácticas pueden destacarse, por un lado, el consumo, la búsqueda y el reconocimiento entre los mismos referentes del campo artístico. Por otro lado, el reconocimiento positivo de las prácticas locales en contraposición a experiencias foráneas, en tanto superadoras o a la par de los epicentros. En particular, se observa una valoración de lo latinoamericana en términos de innovación, imaginación.

Entre los puntos que demandan continuar indagando, se señala la dimensión de la recepción, como consecuencia de una ampliación de las posibilidades de formación, espacios propios y la expansión de la producción de danza moderna y contemporánea en el contexto local. Finalmente, en términos meto-

dológicos, se valora el uso de la entrevista y los archivos personales para acceder a una dimensión subjetiva y aquellas microhistorias que han sido invisibilizadas. Asimismo, se debe advertir sobre la necesidad de trabajar con los “vacíos”, “lagunas” o los silencios cuando se pretende abordar el pasado reciente y que por lo tanto demandan interpretar no sólo lo que está, sino también lo que falta, en una dialéc-

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cadus, M. E. (2017). “La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado”, Tesis doctoral en Historia y Teoría de las Artes de la Fac. UBA. [en línea] Recuperado de: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4351> [Consulta: 19 enero 2019].
- Comandú, M. (2012). “Cuerpo: presencia y transitoriedad”, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. 2 (2), 559-572. [en línea] Recuperado de: <http://148.215.2.11/articulo.oa?id=463545868016> [Consulta: 25 julio 2019].
- Cippolini, R. (2003). *Manifiestos Argentinos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Dorin, P. (2014). “Legados y continuidades. Derivaciones de una danza de expresión en Argentina”. En Sanabria Bohórquez, Ávila Pérez; Sánchez et al. *Pensar la Danza* (pp. 117-130). Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Humanidades.
- Falcoff, L. (2008). “La danza moderna y contemporánea”. En Durante, B. (coord.): *Historia general de la danza en la Argentina* (pp. 231-321). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Fernández, V. (2010). “Adda Hünicken y la danza moderna en Córdoba”, *Deodoro. Gaceta de crítica y cultura* (1) 22.
- Flores, M., Moll, V. & Pinus, J. (1996). “Las lunas de teatro. Los hacedores del Teatro Independiente Cordobés (1950-1990)”. Córdoba: Ediciones del Boulevard
- Ginzburg, C. [2006] (2010). *El hilo y las huellas: lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: FCE.
- Isse Moyano, M. (2007). “Danza Contemporánea Argentina”, *Territorio Teatral*. [en línea] Recuperado de: http://territorioteatral.org.ar/html.2articulospdfn2_06.pdf [Consulta: 8 noviembre 2018].
- Longoni, A. y Davis, F. (2009). “Vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate”, *Katatay* (7) 6 - 11.
- Musitano, A. (2009) “Nuevo sistema de producción y dramaturgia. Las creaciones colectivas”. [en línea] Recuperado de: <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/files/2016/11/creacion-colectiva-ltl.pdf> [Consulta: 1 junio 2017].
- Musitano, A. (2017). *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975*. Recuperado de: <https://ffyh.unc.edu.ar/editorial> [Consulta: 26 diciembre 2017].
- Nusenovich, M. (2013). “Una génesis interrumpida: la performance en Córdoba entre mediados de las décadas de 1960 y 1990”. En Baldasarre, M. I. y S. Dolinko (ed.): *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, 2. Buenos Aires: CAIA y Eduntref.

Reches, A. L. (2018). "Locales paquetes, intelectuales y piringundines: la vida nocturna cordobesa durante la década de 1960 (Argentina)", *Cuadernos de Historia del Arte*, (30), 245-270.

Rocca, M. C. (2009). *Arte, Modernización y Guerra Fría. Las Bienales de Córdoba en los '60*. Córdoba: Editorial

ENTREVISTAS

Amiga y colega del grupo teatro dirigido por Laila Nicola. (solicitó no se mencione su nombre). Entrevista realizada el 03 de mayo de 2019, en la ciudad de Córdoba, Argentina. Entrevistadora: Basile M. Verónica. (solicitó no se mencione su nombre).

Hermano de Laila Nicola (solicitó no se mencione su nombre). Entrevista realizada el 08 de noviembre de 2019, la ciudad de Córdoba, Argentina. Entrevistadora: Basile M. Verónica.

FUENTES PERIODÍSTICAS

Diario La Voz del Interior, Diario Tiempo Cotidiano, Diario Los Principios

¹ Se reconoce y agradece en particular la gentileza de los materiales y la información brindada por el artista plástico Juan Canavesi (propietario del acervo personal del bailarín Marcelo Gradassi), la bailarina y coreógrafa Norma Raimondi y la entrevista realizada a una de las amistades del bailarín e integrante del grupo de teatro experimental bajo la dirección de Laila Nicola que ha aceptado ofrecer su testimonio pero ha solicitado no se mencione su nombre.

² En el derrotero de la formación universitaria en danza puede reconocerse en 1948 la fundación de la "Escuela Superior de Bellas Artes". Entre sus dependencias se hallaban las Artes Plásticas y la sección de Música, Danza y Arte Escénico. En los años 60 la institución se transformó en Escuela de Artes y ofreció 4 titulaciones en: Plástica, Música, Cine y Teatro (omitendo a la danza). Actualmente devenida en Facultad mantiene esta exclusión, sólo puede hallarse en seminarios de extensión.

³ Sobre este acontecimiento ha trabajado la Dra. Paulina Antadì, presentando sus resultados en la Conferencia "Loie Fuller en Córdoba: la danza serpentina en "la Docta" y sus Avatares", en el marco de las XI Jornadas de Investigación en Danza, septiembre de 2018, y en una publicación a la que no hemos podido acceder aún porque se encuentra actualmente en prensa. Cabe señalar que la autora es además bailarina y habiendo desarrollado su formación y práctica artística en los años objeto de este estudio. Antadì inicia su formación en el Seminario de Danzas de la Provincia de Córdoba entre los 1967 a 1975, continua

su perfeccionamiento en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón y en 1978 ingresa al Ballet Oficial de la Provincia de Córdoba. Allí se desempeñó además como co-directora artística, repositora coreográfica, coreógrafa y maestra de baile entre los años 2006 a 2014. Posee además antecedentes en la danza contemporánea, entre ellos puede mencionarse su participación en la Compagnie Alternancia, París-Francia París-Francia 1990 a 1994, entre otras experiencias.

⁴ Como estudiantes y bailarinas de esta compañía se mencionan a Paulina Ossona, Estela Maris, Cecilia Ingenieros y Mara Dajanova. Véase Cadus, M. E. (2017) *La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955)*. Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado, Tesis doctoral en Historia y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Directora: Dra. Yanina Leonardi y co-directora: Arq. Susana Tambutti. URL: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4351>

⁵ Ada Hünicken, Diario Los Principios, 01/10/1978.

⁶ Véase Dorin, P. (2014) "Legados y continuidades. Derivaciones de una danza de expresión en Argentina", en Sanabria Bohórquez, Ávila Pérez, Sánchez et al. *Pensar la Danza*, Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Humanidades, pp. 117-130.

⁷ Véase Isse Moyano, Marcelo (2007) "Danza Contemporánea Argentina", en *Territorio Teatral*, Buenos Aires: Departamento de Artes Dramáticas IUNA. Consulta en línea: 8 de noviembre de 2018, URL: http://territoriotatral.org.ar/html2-articulospdfn2_06.pdf y Cadus (2017) (op. cit).

⁸ Véase Fernández, Viviana (2010) "Adda Hünicken y la danza moderna en Córdoba", *Deodoro. Gaceta de crítica y cultura*, septiembre Nº 1 Año 1, p. 22.

⁹ Véase Falcoff, L. (2008) "La danza moderna y contemporánea", en Durante, B. (coord.): *Historia general de la danza en la Argentina*, Bs As: Fondo Nacional de las Artes.

¹⁰ Además, entre los años 1971 a 1973, la carrera de Contador Público en la Universidad Nacional de Córdoba. Posible de interrogarse era producto de un mandato familiar o social. Estudios que abandona para dedicarse plenamente a la danza.

¹¹ Profesora de inglés egresada de la Escuela de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba, alrededor del año 1948 de acuerdo a lo relatado por su hermano. Didió clases en dicha institución, en el centro binacional IICANA y en una institución privada de nivel medio Academia Argüello (sobre esto última pudimos acceder a fotografías de ex alumnos, muchos de ellos estadounidenses radicados en Córdoba, entre otros motivos, algunos respondían a las empresas extranjeras con filiales que se encontraban en el ámbito local). Residió en Estados Unidos donde obtuvo el título Bachelor of Arts (Saratoga College Spring). Comienza a trabajar en la Universidad de Pensilvania. Becada accede al Master of Arts y adquiere créditos para su PhD degree que finalmente no concluye porque debe retornar a la Argentina. (Entrevista con su hermano J. Nicola, Córdoba 8 de noviembre de 2019). Con una beca del Consejo Británico fue a Inglaterra a estudiar Literatura Contemporánea en Norwich University. De acuerdo, a lo reseñado por la propia Laila Nicola en una entrevista periodística, aprovechó esa estancia para ver teatro en Londres y en las provincias británicas. En: "¿El fin del Mundo?", una creación colectiva supervisada por Laila Nicola, ocupará la cartelera teatral cordobesa, Diario La Voz del Interior, 06/11/1972, p. 16.

¹² Del Instituto Di Tella a "Bestiario", Diario La Voz del Interior, 14/11/1969, p. 15. Llevaron adelante la creación colectiva "Tiempo de fregar" y "Tiempo Lobo", obras que involucraban un "juego" con el público. Entre sus integrantes se menciona a Roberto Granados, Lilia Presti, Nastro Aimel, E. Barquin, Graciela

Daneri, Norberto Campos y Kristina Bogdan. El lugar era un café-concert abierto ese año – el primero de Córdoba de acuerdo a su creador el director teatral Quique Dubois

¹³ Entrevista amiga del bailarín Marcelo Gradassi e integrante del grupo dirigido por la Laila Nicola, 03/05/2019.

¹⁴ Véase: Rocca, M. C. (2009). *Arte, Modernización y Guerra Fría. Las Bienales de Córdoba en los '60*, Córdoba: Editorial UNC

¹⁵ La trayectoria y trascendencia de esta sala teatral requería la dedicación de un trabajo particular que excede los límites de esta ponencia. Este espacio congregó una multiplicidad de eventos teatrales, danza y música. Funcionó también como cineclub, vigente hasta el día de hoy, tras un proyecto cooperativo de recuperación debido a que sus últimos dueños tuvieron que cerrarla.

¹⁶ Prevenirse contra fin del mundo, *Diario La Voz del Interior* 08/12/1972.

¹⁷ “En búsqueda de una nueva era pastoral”, *Teatro. Lo que hay que ver*, *La Voz del Interior*, 09/12/1972, p. 9.

¹⁸ En el acervo personal de Gradassi hay registro de un certificado firmado por Margarita Donaldson de la de la Asociación Argentina de Cultura Británica en el que consta que interpretó danzas medievales en el Audiovisual organizado por la asociación y que fuera presentado con motivo del cursillo de Arte Medieval realizado en el mencionado Museo durante el mes de octubre de 1975.

¹⁹ “Hoy debutará “El Grito” nueva experiencia del Teatro Goethe, *Diario La Voz del Interior*, 14/11/1972, p. 8

²⁰ En términos anecdóticos, respecto a la danza, en paralelo Adda Hünniken reponía “La bañacauda”. Será el año en que Norma Raimondi se radique en Córdoba y comience a desarrollar de manera independiente sus actividades en danza, traducidas luego en el CEDEC. Por otra parte, fallece el bailarín y coreógrafo José Limón y el grupo dirigido por Oscar Araiz es obligado a abandonar su sede de origen y acogido por el Teatro Cervantes, cambia de nombre y vira hacia una orientación más comercial (Falcóff, 2008).

²¹ “Bailar, un modo de conocerse y conocer”, *Diario Córdoba*, 02/05/1979. Fedora Aberastury (Santiago de Chile, Chile 1914 - Buenos Aires, 10 de julio de 1985) fue una pianista y pedagoga chileno-argentina creadora del Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento.

²² En la historia institucional se reconoce que el origen de la entidad puede localizarse en 1954 cuando la compañía Martha Graham se presentó en Gran Bretaña por primera vez. En 1966 se formó el Contemporary Dance Trust, con Lord Harewood, Sir John Gielgud, Henry Moore, Ninette de Valois, Marie Rambert y Martha Graham como patrocinadores. En 1969, el Contemporary Dance Trust se trasladó y fue bautizado como “The Place”. Las nuevas instalaciones proporcionaron más espacio en el estudio, un pequeño teatro, oficinas y un restaurante. Consulta en línea: 24/04/2018. <https://www.lcds.ac.uk/>

²³ Con el auspicio de la Embajada argentina en Inglaterra, de acuerdo al programa, presentaron la obra “Hermetic Visions” durante los días 3 y 4 de noviembre de 1969.

²⁴ Londres acogió favorablemente al Ballet del Teatro San Martín, *Diario La Voz del Interior*, 02/11/1969, p. 13.

²⁵ Creado en 1951 por la mencionada Lilian Harmel y que fuera originalmente conocido como “Rhythm and Movement” group (Grupo Ritmo y Movimiento).

²⁶ Consulta mediante correo electrónico a Ninette Rubinstein, hija de la bailarina Lilian Harmel, 22/06/2019.

²⁷ De acuerdo a una charla informal con Juan Canavesi, cuando Gradassi llega a Inglaterra alquila una habitación con escasas comodidades, recién arribado la dueña del lugar le solicita la compañía a uno de los cuartos rentados porque hacía varios días que la persona allí alojada no había sido visto, logran ingresar y se encuentran un joven en muy malas condiciones producto del consumo de alcohol y estupefacientes. Producto de esa experiencia, relata el bailarín permaneció encerrado llorando y al ver la convocatoria a la audición decide presentarse para poder irse de allí. Se presenta a la misma con un poncho (vestimenta tejida característica de sudamericana) y la música de la Misa Criolla del compositor Ariel Ramírez, la cual se inscribe al género folklórico y de corte religioso. De esta manera, logra ingresar a la compañía y se muda a la casa de la Directora permaneciendo allí hasta su retorno a la Argentina. Más allá de la exactitud del relato, el interés por incluir esta descripción responde a las posibilidades de pensar en derivas, factores emocionales y afectivos que inciden en las prácticas y la producción de los artistas.

²⁸ La Danza sueños que flotan en el aire, *Diario Tiempo Cotidiano*, 14/06/1981.

²⁹ Se agradecen los comentarios y sugerencias de la Dra. Daniela Lucena sobre la incorporación de este concepto para el análisis.

³⁰ Dada las limitaciones de extensión se proponen seguir profundizando en futuros trabajos sobre esta arista y en relación al análisis de las obras del bailarín.

